

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

Hudební umění

Hudební teorie

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Forma (tradiční) versus hudební řeč (nová)

Andrzej Molin

Vedoucí práce: Doc. Mgr. MgA. Jiří Bezděk, Ph.D.

Oponent práce: Tomáš Krejča, PhD.

Datum obhajoby: 7. 6. 2018

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2018

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

MUSIC AND DANCE FACULTY

Art of Music

Music Theory

BACHELOR 'S THESIS

Form (conventional) versus musical language (new)

Andrzej Molin

Thesis advisor: Doc. Mgr. MgA. Jiří Bezděk, Ph.D.

Examiner: Tomáš Krejča, PhD.

Date of thesis defence: 7. 6. 2018

Academic title granted: BcA.

Praha, 2018

P r o h l á š e n í

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

Forma (tradiční) versus hudební řeč (nová)

vypracoval(a) samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

.....

podpis diplomanta

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy, tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Abstrakt

Tato práce se zabývá fugami Johanna Sebastiana Bacha v cyklu *Temperovaný klavír* a Dmitrije Šostakoviče v cyklu *24 preludií a fug*. Analyzuje jednotlivé součásti a časový průběh vybraných skladeb. Následně nabízí srovnání a hlubší charakteristiku hudebního jazyka D. Šostakoviče.

Abstract

This bachelor thesis focuses on fugues by Johann Sebastian Bach's *Well Tempered Clavier* and Dmitrij Shostakovich's *24 Preludes and Fugues*. It analyses components and time development of chosen pieces. Subsequently, it offers a deeper characteristics of the musical language of D. Shostakovich.

Klíčová slova: fuga, polyfonie, Johann Sebastian Bach, Dmitrij Šostakovič, rozbor, srovnání, téma.

Obsah

Úvod	1
1. Fuga jako formový typ	3
1.1. Součásti fugové struktury	3
1.1.1. Téma	3
1.1.2. Protivěta	4
1.1.3. Mezivěta	4
1.2. Průběh fugy	4
1.2.1. Expozice	4
1.2.2. Provedení	4
1.2.3. Závěr	4
2. Návaznost Bachova hudebního jazyka na jeho předchůdce	6
2.1. Fuga Cis dur (1. díl Dobře temperovaného klavíru)	7
2.1.1. Téma	7
2.1.2. Protivěta	7
2.2. Průběh fugy	8
2.2.1. Expozice	8
2.2.2. Provedení	9
2.2.3. Závěr	13
3. Šostakovičův hudební jazyk v cyklu 24 preludií a fug	15
3.1. Fuga a moll	15
3.2.1. Téma	16
3.1.2. Protivěta	16
3.2. Průběh fugy	17
3.2.1. Expozice	17
3.2.2. Provedení	19
4. Srovnání hudebních jazyků skladatelů	25
4.1. Srovnání pohybu harmonických funkcí u obou skladatelů a jejich dopadu na realizaci tonality. Experiment	25
4.2. Další analytické postřehy – téma Šostakovičovy fugy D dur a Bachovy fugy Es dur z hlediska kinetiky a rozčlenění na fráze	29
4.3. Charakteristika vybraných aspektů hudebního jazyka J. S. Bacha	30
4.4. Realizace tóniny a modu u D. Šostakoviče	30
4.5. Další komplikace tóniny D. Šostakoviče	33
5. Závěr	36
Seznam pramenů a literatury	37

Úvod

Pro svou bakalářskou práci jsem zvolil téma spjaté s fugami, neboť obdivuji polyfonní způsob kompoziční práce. Budu se zde věnovat dvěma skladatelům, které od sebe sice dělí několik století, přesto však lze v jejich dílech shledat řadu souvislostí. Prvním z nich je Johann Sebastian Bach (1685-1750), autor klávesového cyklu *Dobře temperovaný klavír*, který vznikl jako reakce na pokrok vědy v oblasti ladění. Tento cyklus obsahuje 24 preludií a fug ve všech tóninách dur a moll temperované chromatiky. Druhý skladatel, Dmitrij Šostakovič (1906-1975), slyšel Bachovo dílo na festivalu v Lipsku a pod jeho dojmem zkomponoval vlastní cyklus preludií a fug s využitím téhož principu. Rozdíl je v tom, že Bachovy skladby jsou řazeny chromaticky vzestupně, kdežto Šostakovič postupoval po kvintovém kruhu dur a zařazoval též bezprostředně paralelní tóniny moll. Oba cykly nabízejí velký prostor pro analýzu jednotlivých složek.

Některé kompozice z obou cyklů jsem studoval i z pohledu klavírní interpretace¹, což se v některých aspektech mé práce stane hlediskem směrodatným.

Práce obou skladatelů se v mnoha ohledech shodují, neboť se oba vyjadřují v podobných jevech, přestože občas různými způsoby. Významnou spojnicí je tedy imitační práce, relativně podobná formová struktura celku a také tonální plán v rámci jednotlivých skladeb. V Bachových i Šostakovičových skladbách lze nalézt pohyb harmonických funkcí, který u nich dokládá působnost tonality. Zároveň však je způsob její realizace u každého z obou skladatelů odlišný.

Základním cílem práce bude doložit na praktických příkladech, že oba skladatelé komponovali své cykly na základě tradiční hudební formy, jakou je fuga. Tu však naplnili odlišným „obsahem“ – svým hudebním jazykem. Této problematice se chci věnovat především v závěrečné kapitole. Dalším důležitým smyslem práce, více zaměřeným na detail, bude nalézt a poté doložit pohyb harmonických funkcí ve skladbách obou autorů. Mým záměrem je tedy praktické uplatnění analytických metod hudebněteoretických disciplín, které náleží do souboru skladebných nauk vyučovaných na středních a vysokých hudebních školách. Těmito hudebněteoretickými disciplínami jsou především nauka o harmonii, kontrapunktu, nauka o hudebních formách, melodika, tektonika, kinetika. Uvedené obory

¹ Mám na mysli zejména Bachova preludia a fugy: Cis dur, d moll, Es dur, A dur z prvního dílu *Dobře temperovaného klavíru* a preludium a fugu a moll ze 24 preludií a fug od Dmitrije Šostakoviče.

uplatňuji včetně jejích rozšíření na oblast hudby 20. století. Na základě studia odborné literatury o instrumentální polyfonii bude dílčím cílem pokus o vymezení fugy jako formového typu.

Vycházel jsem zejména z této odborné literatury: *Nauka o kontrapunktu*² od Zdeňka Hůly, *Harmonicky myslet a slyšet*³ od Vladimíra Tichého a *Základy moderní harmonie*⁴ od Karla Janečka. Poznatky těchto autorů aplikuji na Bachovy a Šostakovičovy skladby. Jistou inspirací mi byly i Kaprovy *Konstanty*⁵. Autor rozlišuje dva druhy konstant, jejichž přítomnost odkazuje na specifické znaky hudebních jazyků skladatelů, a rozšiřuje tak Janečkův výklad o scelovacích prostředcích (u Janečka v oblasti motivicko-tematické práce) na další složky hudební struktury.

Vzhledem k tomu, že se v textu nachází analýzy vybraných složek fug J. S. Bacha a D. Šostakoviče, čerpal jsem také z další odborné literatury, zaměřené specificky na téma Bachovy a Šostakovičovy polyfonie. Sem patří např. práce Denise Plutalova *Dmitry Shostakovich's Twenty-Four Preludes and Fugues op. 87: An Analysis and Critical Evaluation of the Printed Edition Based on the Composer's Recorded Performance*⁶. Autor se zčásti věnuje rozboru cyklu z hudebněteoretického hlediska. V našem prostředí vznikla v roce 2014 práce Aleny Hučkové nazvaná *24 preludií a fůg op. 87 Dmitrija Šostakoviča*⁷. Tato práce se věnuje Šostakovičovu cyklu také spíše z analytického hlediska. Z práce od Jihona Parka *Historical and analytical overviews on Dmitri Shostakovich's Twenty-four Preludes and Fugues*⁸ mě nejvíce inspirovaly kapitoly, které se týkaly Bachova vlivu na Šostakoviče a vnitřních vztahů mezi preludií a fugami.

² Zdeněk Hůla. *Nauka o kontrapunktu*. Praha: Editio Supraphon, 1985.

³ Vladimír Tichý. *Harmonicky myslet a slyšet*. 2. vydání. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2011.

⁴ Karel Janeček: *Základy moderní harmonie*. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd, 1965.

⁵ Jan Kapr: *Konstanty. Nástin metody osobního výběru zvláštních znaků skladby*. Praha, Bratislava: Panton, 1967.

⁶ Boca Raton: Florida Atlantic University, 2012. Dostupné na: <https://search.proquest.com/docview/231277585> (cit. 31. 1. 2018).

⁷ Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, Hudební fakulta, Katedra klávesových nástrojů, 2014. Dostupné z: https://is.jamu.cz/th/15614/hf_m/Diplomova_prace.pdf (cit. 31.1.2018).

⁸ Lincoln: University of Nebraska, 2010. Dostupné na: <https://search.proquest.com/openview/384e8822b7130bf8119826dffa20083e/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750&diss=y> (cit. 31.1.2018).

1. Fuga jako formový typ

Fuga je trojdílná polyfonní hudební forma, založená na zpracování tématu. Fuga, která zpracovává jedno téma, se nazývá jednoduchá, dvě nebo tři témata zpracovává fuga dvojitá a trojitá. Rozlišujeme fugy vokální a instrumentální. Bachovská fuga staví na instrumentálním kontrapunktu. Pro tento způsob skladatelského myšlení je určující jak složka lineární (horizontální vedení hlasů), tak vertikální (souzvuková stránka), resp. předem připravený harmonický plán.

Přímým předchůdcem fugy byl ricercar, který polyfonním způsobem zpracovával několik témat. V rámci kontrapunktické techniky si zároveň skladatelé v průběhu dějin uvědomovali, že kompozice, které tvořili, působily kompaktněji, pokud se v nich základní melodie opakovala. Vznik fugy v dnešním smyslu slova můžeme přibližně datovat do období přelomu 16. a 17. století⁹. Růstem významu homofonní hudby byla fuga vytěsněna na vedlejší kolej kompoziční praxe.

1.1. Součásti fugové struktury

1.1.1. Téma

Základem fugy je téma, jenž skladatel v průběhu kompozice zpracovává. Tématem by měla být výrazná, snadno zapamatovatelná hudební myšlenka. Výrazná musí být jak v rovině melodické, tak v rovině rytmické. Fuga jakožto polyfonní struktura pak vzniká lineárním řazením neperiodických melodických vět v jednotlivých hlasech. Téma barokní fugy by mělo vycházet ze souzvuků hlavních kvintakordů. V tématu lze obvykle vyčlenit hlavu. Tato hlava může být dána charakteristickým intervalovým skokem (septimovým, oktávovým či nónovým), nebo také např. příznačným rytmem. V našem případě budou fugy uvedeny vstupním preludiem¹⁰.

V různých stylových obdobích byla podoba tématu rozdílná. V klasicismu mohla být témata utvořená jednodušeji, symetričtěji, i za pomoci rozkladů souzvuků hlavních kvintakordů. V romantismu byla tématem často závažná, hluboká myšlenka a kompozice byla zamýšlena tak, aby interpret využil všech zvukových možností nástroje. Ve dvacátém století byla podoba tématu poplatná skladatelské

⁹ In: Smolka, s. 14.

¹⁰ Preludia však nebudou předmětem našeho zkoumání. Kromě preludia může být fuga uvedena jinou, méně závažnou formou (např. fantazií).

technice daného autora. Mohla jím být tedy i několikatónová melodie se značnou latentní harmonickou neurčitostí.

1.1.2. Protivěta

Pokračováním fugového tématu je protivěta, která harmonicky i rytmicky doplňuje téma. Specifickým typem protivěty je tzv. stálá protivěta, která je nakomponovaná technikou převratného kontrapunktu tak, že může znít nad i pod tématem.

1.1.3. Mezivěta

Na místech, kde téma nezní, tok hudby moduluje, zpracovává netematický materiál apod. Tyto části se nazývají mezivěty.

1.2. Průběh fugy

Fuga probíhá v jednom celistvém, neoddělitelném hudebním proudu. Je složena ze tří základních, plynule na sebe navazujících částí: expozice, provedení a závěru. Tyto části jsou však vůči sobě nestejněměrné. Nejčastěji je nejdelší částí provedení, někdy expozice i provedení mohou být ve stejné délce. Nejkratší částí fugy bývá závěr.

1.2.1. Expozice

Fuga začíná jednohlasně, první citací tématu ve tvaru dux (vůdce) v hlavní tónině. Odpovědí tématu ve druhém hlase (obvykle začíná po skončení tématu v prvním hlase) je comes (průvodčí) a probíhá v dominantní tónině, popř. na dominantě tóniny hlavní odpověď tonální. Jakmile dokončí druhý hlas svou citaci, může následovat modulační nebo spojovací mezivěta. Analogicky k prvnímu a druhému hlasu nastupuje třetí (příp. čtvrtý hlas).

1.2.2. Provedení

Provedení je střední částí fugy, ve které autor zpracovává téma. Může jej citovat v původní podobě nebo si vydělit určitou část, protivětu či její motivy a s těmito součástmi dále operovat. V harmonické realizaci přitom skladba prochází blízkými tóninami, ve 20. století též tóninami vzdálenými.

1.2.3. Závěr

Závěr je poslední částí fugy a probíhá již v hlavní tónině. Citace tématu zní v hlavní, případně i v subdominantní tónině. Může zde nastat situace, že některý

hlas začne citaci tématu před dozněním v předchozím hlase, čímž vznikají tzv. umělé imitace. Celý útvar se nazývá tēsna (stretta).

Fuga bývá zakončena kodou, kterou chápeme jako prodloužení skladby v momentě, kdy již bylo dosaženo cílové tóniky. Harmonicky ji může podpořit prodleva v nejnižším hlasu na tónické či dominantní primě. Součástí může též být generální pauza, která umocní celkové napětí skladby. Barokní fuga končí tónickým durovým kvintakordem.

2. Návaznost Bachova hudebního jazyka na jeho předchůdce

Hudební jazyk J. S. Bacha se utvořil jako syntéza prvků hudebních jazyků mnoha jeho předchůdců¹¹. Na konci této vývojové linie se nachází J. Pachelbel (1653-1706) a D. Buxtehude (1637-1707). Pachelbel inspiroval Bacha zejména v členění některých témat na dvě části, z nichž druhá bývá tvořená rychlými hodnotami¹². Toto členění je příznačná např. pro téma fugy C dur z 2. dílu *Dobře temperovaného klavíru* – viz Příklad č. 1).



Příklad č. 1 J. S. Bach: fuga C dur – téma

Vliv Buxtehuda¹³ se projevili zejména ve větší melodičnosti fugových témat a „rozletu“ v celkové koncepci fugové skladby¹⁴. Bachův jazyk je v této linii považován za nejrozvinutější zejména proto, že se u něj fuga stala útvarem, jenž umožnil „jednotlivě tektonicky uchopený rozvoj jediného tématu“¹⁵. Bach také dosáhl polylinearity hlasů, tedy převážně nepřerušeno proudů všech zúčastněných hlasů. Bach též dospěl ke konečné podobě modulačního provedení tak, jak jej dnes standardně známe z učebnic o kontrapunktu a fuze. Dalším přínosem jsou pestře pojaté fugové expozice i formulace mezivět. Bach také přispěl ke tvarování fugového závěru citací tématu v subdominantní tónině i jeho utvářením prostřednictvím těsen¹⁶.

¹¹ Viz o tom J. Smolka: *Fuga v české hudbě*, s. 14-53.

¹² J. Smolka, s. 35.

¹³ Tvar uplatněn v duchu Smolkovy knihy.

¹⁴ Tamtéž, s. 40.

¹⁵ Tamtéž, s. 43.

¹⁶ Tamtéž, s. 45-49.

2.1. Fuga Cis dur (1. díl Dobře temperovaného klavíru)

2.1.1. Téma

Téma fugy (viz Příklad č. 2) má délku jednoho a půl taktu. Začíná na druhé polovině druhé doby sopránem ve tvaru *dux* na pátém stupni hlavní tóniny (*gis¹*). Tento tón je rozvinut svrchním a spodním střídavým melodickým tónem a sextovým skokem se dostane na vrchní tercii (*eis²*). Melodie pokračuje sestupným rozkladem tónického kvartsextakordu, který končí opět na kvintě (*gis¹*) na první době druhého taktu. Tato doba je pro nás první těžkou dobou vhodnou pro metrickou orientaci. Následuje spodní průchod v melodické linii *gis¹-fis¹-eis¹* a střídavý tón v linii *fis¹-eis¹-fis¹*. Téma pokračuje latentním dvojhlasem v podobě postupujících lomených sext a je zakončeno primou (*cis¹*) na první době třetího taktu.

Vyzdobení kvinty svrchním a spodním střídavým tónem

Tři lomené sexty posluchače zavedou k tónické primě

Fuga 3. à 3.

C# dur C# C#7 F# C# D#m7 G#7/H# A#m G#7 C#

Základní tón tématu - kvinta *g#₁*

Vyzdobení noty *f#₁* spodním střídavým tónem

Nejdříve sextový skok, poté obrácení pohybu

Příklad č. 2 J. S. Bach – fuga Cis dur (téma)

2.1.2. Protivěta

Tato fuga obsahuje dvě stálé protivěty (v Příklad č. 3 popsáno oranžově). První doplňuje harmonický průběh skladby a je sledem čtyř šestnáctinových hodnot obvykle v sekundových postupech (popsáno oranžově). Druhá protivěta je kineticky formována jako synkopické postupy půlových hodnot, které kráčí v sekundových intervalech (popsáno zeleně).

Fuga 3. â 3. Soprán - dux

Expozice

Alt comes tonally

Stálá protivěta č. 1

Nota f##2

Stálá protivěta č. 2

Stálá protivěta č. 1

Tenor - dux

Příklad č. 3 Fuga Cis dur - t. 1-6

2.2. Průběh fugy

2.2.1. Expozice

Expozice zabírá celkovou délku 20 % skladby. V taktu 3, ve druhé polovině druhé doby nastupuje téma v altu a představuje se ve tvaru průvodčího odpovídajícího tonálně (viz Příklad č. 3 od taktu 3). Toto téma je doprovázeno pohyblivou stálou protivětou č. 1 (v sopráně). Stálá protivěta č. 1 zde napomáhá diatonické modulaci do dominantní tóniny (v příkladu označeno zeleně, modře). Reperkuse je zakončena citací tématu v tenoru ve tvaru vůdce (takty 5-6), soprán jej doprovází stálou protivětou č. 2 a alt stálou protivětou č. 1.

V taktu 7 se na způsob řetězení připojuje mezivěta (viz Příklad č. 4), která probíhá jako model a dvě klesající sekvence. Model i sekvence mají délku jednoho taktu. Základem této mezivěty je melodie sopráně a altu, kde oba hlasy jsou časově posunuty o jednu dobu na způsob umělé imitace (v příkladu označeny červenými, zelenými a oranžovými kroužky). Tento tok je harmonicky doplňován tenorem v šestnáctinových hodnotách. Jeho melodie je odvozena od stálé protivěty č. 1. Jsou vzaty první dvě doby, z nichž je dále vydělen a sekvenčně posouván směrem dolů motiv z doby druhé. Jelikož je jejich melodie tvořena rozloženými akordy, o to více vyvstává na povrch harmonický plán této plochy (v příkladu jsou označeny pouze akordy na prvních dobách taktů).

Evoluční mezivěta

7
C# dur/G# dur
G#/H#
A#m⁷

Příklad č. 4 Fuga Cis dur – t. 7-9

Tato fuga obsahuje rozšířenou expozici o citaci tématu v sopránu v dominantní tónině (takty 10-11). Expozice je zakončena v dominantní tónině Gis dur na první době taktu 12 (viz Příklad č. 5).

Rozšíření expozice

Soprán - dux

10
G# dur
Stálá protivěta č. 1

Příklad č. 5 Fuga Cis dur – t. 10-11

2.2.2. Provedení

Provedení zabírá celkovou délku 56 % skladby. Následující mezivěta (takty 12-13) nás zavede do vedlejší tóniny eis moll, která je paralelní k tónině dominantní (v Příklad č. 6 označeno zeleně pořadí hlasů). Od taktu 14 se v této tónině cituje téma v tenoru (poslední takt tohoto příkladu a první takt následujícího). V rámci tématu dochází k modulaci do paralelní tóniny ais moll. Objevuje se zde citace tématu ve tvaru tonální odpovědi (jako alt v expozici). Soprán jej doprovází stálou protivětou č. 1.

Epizodní mezivěta - podobnost s takty 29, 30

Provedení

Stálá protivěta č. 1

12
G# dur
D# moll/A# moll
Tenor - comes

Příklad č. 6 Fuga Cis dur - t. 12-14

Po doznění této citace přichází mezivěta (takty 16-18), která je analogická k té v taktech 7-9 (opět označeno černými, červenými a oranžovými kroužky).

Příklad č. 7 Fuga Cis dur – t. 15-17

Tato mezivěta nás zavede do tóniny eis moll, která je paralelní ke hlavní. Zde se cituje téma v altu v nevýhodné reperi (viz poslední takt Příklad č. 8 a první takt Příklad č. 9), neboť tento hlas nastupuje jako vnitřní. Doprovází jej soprán (stálá protivěta č. 2) a tenor (stálá protivěta č. 1).

Příklad č. 8 Fuga Cis dur – t. 18-19

Na tuto citaci plynule navazuje krátká mezivěta o délce jednoho a půl taktu (v Příklad č. 9 druhý a třetí takt), která zakončuje první část provedení v tónině eis moll.

Příklad č. 9 Fuga Cis dur - t. 20-22

V taktech 22-23 se hudba za pomoci dvojité transponované hlavy tématu dostává do hlavní tóniny (v Příklad č. 10 označeno modře). Následuje citace tématu v dominantní tónině (v sopránu). Doprovod tvoří stálá protivěta č. 1 v tenoru a stálá protivěta č. 2 v altu (viz přelom Příklad č. 10 a Příklad č. 11).

Příklad č. 10 Fuga Cis dur - t. 23-25

Na tento úsek bezprostředně navazuje citace tématu v altu opět v nevýhodné reperkusi v hlavní tónině; doprovází jej stálá protivěta č. 1 v sopránu a stálá protivěta č. 2 v tenoru (viz pokračování Příklad č. 11).

Příklad č. 11 Fuga Cis dur - t. 26-28

Následující mezivěta (od poloviny taktu 28) je utvořena ze stejného motivického materiálu jako plocha v taktech 12-13. Oproti situaci v těchto taktech se zde ovšem melodie objevují ve změněném vertikálním postavení hlasů.

Hlasy nás zavedou přes tóninu gis moll k další sekvenční mezivětě, jež je vystavěna rozklady akordů imitovanými dvěma hlasy (Příklad č. 12).

Příklad č. 12 Fuga Cis dur - t. 29-34

Následující mezivěta (v Příklad č. 13 takty 31-34) plynule navazuje na předchozí mezivětu využitím komplementárního rytmu. Jejím základem je sekvenčně posunovaná hlava tématu v jednom z hlasů. Celá plocha (takty 34-42) se odehrává v Cis dur. V prvních dvou taktích imituje hlavu soprán, v dalších dvou tenor. Zde dochází k odmlčení vnitřního hlasu. Tento úsek, který podporuje dynamická gradace, nás dovede až k samotnému závěru fugy.

The image displays a musical score for Example 13, Fugue in C major, measures 35-42. The score is presented in two systems. The first system (measures 35-36) shows the soprano and tenor parts with blue circles highlighting the sequence. The second system (measures 37-38) shows the soprano and tenor parts with blue circles highlighting the sequence. The third system (measures 39-40) shows the soprano and tenor parts with blue circles highlighting the sequence. The fourth system (measures 41-42) shows the soprano and tenor parts with blue circles highlighting the sequence. Annotations include "„Prodléva“ na primě", "„Prodléva“ na kvintě-tenor", "„Prodléva“ na kvintě-soprán", "Cis dur", "Cant", "Cis dur", "Závěr", and "Soprán-dux".

Příklad č. 13 Fuga Cis dur - t. 35-42

2.2.3. Závěr

Závěr zabírá 24 % délky skladby. Chápeme jej jako konstrukci z citace tématu, mezivěty a závěrečné citace s kodou (viz Příklad č. 14). Specifickou vlastností je uvedení všech hlasů v doslovné repríze taktů 1-6 (takty 42-47).

Příklad č. 14 Fuga Cis dur – t. 43-46

Po ní následuje mezivěta o délce dvou a půl taktů, jež je opět zpracována imitačně (v Příklad č. 15 označeno jako evoluční mezivěta).

Příklad č. 15 Fuga Cis dur – t. 47-50

Závěrečná citace má podobu z taktů 10-11 v hlavní tónině, v duchu rozšíření expozice ve výše uvedených taktech (v Příklad č. 16 označeno jako rozšíření závěru). Po této citaci nastává na třetí době taktu 53 klamný závěr. Následuje koda s homofonním zakončením.

"Rozšíření závěru" o poslední citaci tématu v sopránu

Koda

Příklad č. 16 Fuga Cis dur – t. 51-55

3. Šostakovičův hudební jazyk v cyklu 24 preludií a fug

Dmitrij Šostakovič se věnoval fugám již jako student petrohradské konzervatoře, na níž tyto skladby komponoval pro studijní účely. Jasnější impuls k napsání cyklu skladateli přineslo nejpravděpodobněji provedení díla jako celku ruskou pianistkou Tatjanou Nikolajevou na festivalu Bachovy hudby v Lipsku v roce 1950.

Ve 24 preludiích a fugách Šostakovič nepopírá tonalitu¹⁷, ačkoliv ji často realizuje jiným způsobem (viz dále). Lze tedy hovořit o obohacování souzvuků chromatickými tóny, v oblasti melodických tónů se též setkáváme s chromatismy, ale i jejich nepravidelnými verzemi. Tonalita (včetně její rozšířené podoby) je zde v některých případech mísená s modalitou¹⁸. Např. téma fugy C dur patří do iónského modu, v dalším průběhu skladby se však také setkáme s dalšími autentickými církevními mody (viz Příklad č. 17).



Příklad č. 17 D. Šostakovič: Fuga C dur – téma

Co se týče fugové stavby, pracuje Šostakovič tradičním způsobem. Specifickými znaky jeho hudebního jazyka jsou však některé zvláštní harmonické postupy.

3.1. Fuga a moll

Fuga *a moll* je tříhlasá, v *taktu* 2/4 a v tempu *Allegretto*, čtvrtové notě odpovídá tempo 114.

¹⁷ Viz studie Vladimíra Tichého Tonalita/Atonalita? Pokud o reflexi fenoménu tonality a atonality z pohledu konce 20. a začátku 21. století. In: Vladimír Tichý, Jaromír Havlík, Tomáš Krejča, Petr Zvěřina: *(A)tonalita*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2015.

¹⁸ O modalitě viz studie Vladimíra Tichého Modalita (systematika) – viz dále.

3.2.1. Téma

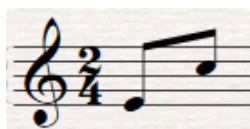
Prvním nastupujícím hlasem je tenor, který přednáší téma v jednočárkované oktávě. Základem tématu (takt 1) jsou dva rytmicky kontrastní motivy (v příkladu je prezentujeme jako rytmické figury, neboť se různě melodicky naplňují).

Rytmická figura č. 1



je pohyblivá a tvoří ji výše uvedený malý útvar.

Rytmická figura č. 2



je „klidnější“. Zde v příkladu je naplněná sextovým skokem. V dalším průběhu skladby se však tento interval dále proměňuje.

Expozice
Allegretto (♩ = 116)
Tenor
p

Rytmická figura č. 1
Rytmická figura č. 2
Rytmická figura č. 2 v podobě septimy
Inverze rytmické figury č. 2

Příklad č. 18 Fuga a moll – téma

Tento sled figur je v taktu 2 transponován o půltón níže (od gis1) a probíhá v dominantní harmonii. Rytmická figura č. 2 je v taktu 3 rozšířena do septimy, znovu transponována (tentokrát diatonickým způsobem), aby v taktu 4 byl její směr obrácen a celé melodické dění bylo uzavřeno figurou č. 1.

3.1.2. Protivěta

Tato rychlá fuga obsahuje dvě stálé protivěty, které blíže doplňují především harmonický průběh skladby v oblasti tonality a modality. Základem první je interval čisté kvarty, jenž skladatel postupně uvádí v několika pozicích (viz Příklad

č. 19). Kvarty jsou řazeny v rozestupech velkých sekund. Protivětu můžeme chápat jako variantu rytmické figury č. 2, u které je druhý tón prodloužen.

Stálá protivěta č. 2 využívá motivku odpovídajícího rytmické figuře č. 1 se zakončením (viz Příklad č. 21). Melodicky tvoří rozklad některého zmenšeného akordu. Je metrickým posuvem rytmické figury č. 1 o půl doby dopředu, čímž je též proměněna její původní přízvučnost.

3.2. Průběh fugy

3.2.1. Expozice

Expozice zabírá 25% celkové délky fugy. Po doznění tématu v tenoru (první citace) nastupuje s tématem alt (viz Příklad č. 19). Doprovází jej stálá protivěta č. 1 v tenoru. Toto uvedení je ve tvaru comesu odpovídajícího reálně v dominantní mollové tónině.



Příklad č. 19 Fuga a moll – t. 5-8

Následuje modulační spojka (takty 9-10 v Příklad č. 20), která nás zavede do hlavní tóniny. Výrazný melodický postup přináší tenor, který sestupuje o oktávu (v šestnáctinových hodnotách) stupnicovým během v cis moll a pokračuje vzestupným rozkladem akordu Am k tónu a^1 . Tam se dostane na první době taktu 11.



Příklad č. 20 Fuga a moll – t. 9-11

V taktech 11-14 soprán cituje téma ve tvaru dux, doprovází jej alt stálou protivětou č. 1 a tenor stálou protivětou č. 2 (viz poslední takt Příklad č. 20 Příklad č. 21).

Stálá protivěta č. 2

Příklad č. 21 – Fuga a moll – t. 12-14

V taktech 15 a 16 se nachází modulační spojka utvořená po vzoru modulační spojky v taktech 9, 10. Převzat z ní je stupnicový běh – zde ve fis moll (v tenoru). Jejího začátku ve fis moll ovšem bylo dosaženo nečekaným pokračováním akordu gis-h-d-f (na poslední době taktu 14).

Stálá protivěta č. 1

Fis moll

cresc.

Dm

Ebm

Příklad č. 22 Fuga a moll – t. 15-17

V taktech 18-19 (Příklad č. 23) následuje zpracovávání stálé protivěty č. 2 (v sopránu) s doprovodem v hlasech nižších: hlasy doplňují komplementární rytmus imitováním rozložených akordů a běhů. Celý průběh nás v taktu 20 zavede do C dur, kde je polyfonní předivo zúženo do dvojhlasu.

Příklad č. 23 Fuga a moll – t. 18-20

3.2.2. Provedení

Provedení zabírá 42 % celkové délky skladby. V taktech 21-24 (Příklad č. 24) se za účasti stálé protivěty č. 1 ve vrchním hlase cituje téma v tónině C dur. Následuje dvoutaktová modulační spojka (takty 25-26), jež využívá stálé protivěty č. 1 ve spodním a stupnicového běhu v tónině B dur a rozkladu akordu G ve vrchním hlasu¹⁹.

Příklad č. 24 Fuga a moll – t. 21-27

Nacházíme se v tónině G dur a proud pokračuje dále ve dvojhlasu. Spodní hlas nyní v této tónině cituje téma (viz od taktu 27 v Příklad č. 24 po takt 30 v Příklad č. 25), tenor doprovází stálou protivětu č. 1.

¹⁹ Tento moment bude předmětem dalšího zkoumání v následující kapitole.

z. 28

Stálá protivěta č. 1

Spojka

Příklad č. 25 Fuga a moll – t. 28-31

V taktech 31-36 se nachází mezivěta, jejíž části mají odlišnou strukturu. V taktech 31-32 zní stupnicový běh a zpracování stálé protivěty č. 1. Takty 33-36 ukazují práci se stupnicovými běhy a rozloženými akordy (spodní hlasy v šestnáctinovém komplementárním rytmu), ale také zpracování stálé protivěty č. 2 (v sopránu). Z této protivěty je vydělen motiv sextového skoku, který je v taktu 36 sekvenčně posouván směrem dolů (celý úsek viz Příklad č. 26).

14

z. 32

Mezivěta

Zpracování stálé protivěty č. 2

F

D

moll

D moll

Sextový motiv sekvenčně posouváný

Soprán

F# moll

z. 35

Příklad č. 26 Fuga a moll – t. 32-37

Tato mezivěta nás zavede do tóniny fis moll, ve které je citováno téma (v sopránu v taktech 37-40). Sekunduje mu alt stálou protivětou č. 1 a tenor stálou protivětou č. 2 (viz poslední taktu v Příklad č. 26 a Příklad č. 27).

Example 27 shows a piano accompaniment for measures 38-40. The top staff is labeled "Stálá protivěta č. 2" and the bottom staff is labeled "Stálá protivěta č. 1". Blue circles highlight specific intervals in both staves.

Příklad č. 27 Fuga a moll – t. 38-40

Opět následuje dvoutaktová spojka (v taktech 41-42), v níž tenor přenese proud hudby spolu se stálou protivětou č. 1 z es moll do b moll. Tam hudba pokračuje citací tématu v tónině b moll (v sopránu) – protivěty probíhají nad ním (viz Příklad č. 28).

Example 28 shows a piano accompaniment for measures 41-46. The top staff is labeled "Stálá protivěta č. 1 v sextách" and the bottom staff is labeled "Stálá protivěta č. 2". The bottom staff also has "Stálá protivěta č. 1" written below it. The top staff has "Eb m" and "Bb moll Tenor" written below it. Green circles highlight specific intervals in the top staff.

Příklad č. 28 Fuga a moll – t. 41-46

Po skončení citace následuje spojka (v taktech 47-48), která nás zavede do e moll. Tam nás však autor nenechá setrvat, neboť před námi rozprostírá hru s rozloženými akordy, jejichž poslední tóny je prodlouženy (viz akordové značky v Příklad č. 29). Rozklady směřují nejdříve vzestupně a lokálně se ocitáme v C dur. Následně se vzestupné rozklady posouvají dolů a zakotví v B dur na první době taktu 52.

Example 29: Fuga a moll – t. 47-52. The score shows two systems of music. The first system (measures 47-49) is labeled 'Spojka' and 'Mezivěta'. The second system (measures 50-52) is labeled 'Těsna'. Chords are indicated with lines: G7, Dm, Em, F, G, C dur, Ebm, F, F7, Bb dur.

Příklad č. 29 Fuga a moll – t. 47-52

Dalšími kontrapunktickými postupy nás skladba zavede do es moll (viz Příklad č. 30). Odtud postoupí stručnou autentickou kadencí do hlavní tóniny a moll (dokončeno v taktu 55 v Příklad č. 30).

Example 30: Fuga a moll – t. 53-55. The score shows two systems of music. The first system (measures 53-54) is labeled 'Těsna'. The second system (measures 55) is labeled 'Soprán'. Chords are indicated: Eb moll, A moll.

Příklad č. 30 Fuga a moll – t. 53-55

V další části provedení (v taktech 56-59) se v hlavní tónině nachází stretta. Z výskytu těсны vyvozujeme, že proud hudby směřuje k závěru. Soprán a alt citují téma v časovém rozestupu osminové doby (!) a za účasti stálé protivěty č. 1 v tenoru (viz Příklad č. 31 – „Alt“ označuje druhý nástup tématu).

Příklad č. 31 Fuga a moll – t. 56-61

V těsném závěsu za strettou (v Příklad č. 31 od momentu označeného „Tenor“) začne opět téma v cis moll (v tenoru). Stupnicovými pasážemi jej doprovází soprán. Závěrečný takt této citace (takt 63) skladatel upraví tak, že moduluje do tóniny C dur. Zde začíná mezivěta, která trvá do taktu 70 (pokračování viz Příklad č. 33).

Příklad č. 32 Fuga a moll – t. 62-64

Ta nás v polovině taktu 65 zavede do f moll, kde autor použil znovu kvartový motiv pro imitaci ve všech hlasech. Tyto imitace probíhají v intervalech klesající velké septimy (v Příklad č. 33 jsou imitace označeny kroužkem). Od druhé doby taktu 67 získává hudba závěrový charakter. Tenor zastaví pohyb na tónu malé sekundy (*b*) a opakuje jej (v příkladu podtrženo fialově). Tímto důležitým basovým tónem vytváří napětí. Harmonicky hudba směřuje ke hlavní tónině (takty 67-70).

Imitační reperkuse S, A, T

Závěr

Tenor

Příklad č. 33 Fuga a moll – t. 65-72

3.2.3. Závěr

Poslední část fugy tvoří takty 71-80. Zabírá 33 % průběhu skladby. Celá plocha probíhá výhradně v hlavní tónině (viz od t. 71 v Příklad č. 33 a Příklad č. 34). Tenor opakuje hlavu tématu, nad ním vrchní hlasy v identickém rytmu imitují stálou protivětu č. 1. V taktech 75-76 dochází ke změně pořadí hlasů a tento motiv přechází do altu. V taktech 77-78 nastává kumulace kvartových motivků až do unisona všech hlasů (přelom taktů 78-79). Takty 79-80 ukotví hlavní tóninu a všechny hlasy se zastaví na první době taktu 80 na závěrečném souzvuku $a-c^1-a^1$.

Příklad č. 34 Fuga a moll – t. 73-80

4. Srovnání hudebních jazyků skladatelů

Společným znakem obou cyklů je linearita vedení hlasů. Melodické linie všech hlasů účastnících se toku hudby působí samostatně, jako svébytné melodie, mají ovšem svůj individuální harmonický účin. Ten považujeme za jeden z prvků skladatelské strategie Šostakoviče. Je dán především specifickými souzvuky vyplývajícími z nejen čisté linearity, ale také z „moderního“, svébytného uplatnění harmonických funkcí v rámci Šostakovičova hudebního jazyka.



The image shows a musical score snippet for a fugue in D minor by Dmitri Shostakovich. The score is written for piano and features a treble and bass clef. The melody is characterized by linear motion. Two specific harmonic functions are highlighted with red boxes: a T (D7) chord in the first measure and a VI chord in the second measure. Below the score, the harmonic functions are labeled as T (D⁷) ⇌ VI, T III⁵⁺, D, T, and two dashes.

Příklad č. 35 Fuga a moll (D. Šostakovič) – t. 73-75

Uvedený Příklad č. 35 poukazuje k faktu, že Šostakovič cítí důležité harmonické spoje (např. D-T) v podobě tonální (2. takt) i mimotonální (1. takt). Rozvrstvení tónů však není v duchu pravidelných vertikál, ale tóny jsou rozprostřeny do prostoru nezávisle, linearizovaně, přičemž harmonická základna zůstává v pozadí latentně přítomna. Tedy např. na druhé době taktu 73 vychází více akord F dur, a to i přesto, že reálně zde nezazní.

4.1. Srovnání pohybu harmonických funkcí u obou skladatelů a jejich dopadu na realizaci tonality. Experiment

V dalším postupu srovnání budeme využívat informace z fugy Es dur z prvního dílu Dobře temperovaného klavíru a fugy D dur Dmitrije Šostakoviče. Cílem tohoto srovnání bude poukázat na některé souvislosti mezi hudebními jazyky obou skladatelů. Podotýkáme, že se jedná o pokus o sondu, kdy na základě vytyčených pravidel provádíme umělý výběr a následně srovnání. Výsledky tohoto srovnání přináší ilustrativní informace, jejichž platnost je třeba brát s rezervou.

Vybrali jsme dva fragmenty podle následujících kritérií:

- A) Oba úryvky musí mít přibližně stejný počet základních počítacích dob,
- B) musí stát v podobné strukturální pozici v kontextu celé skladby (např. v expozici),
- C) musí být rámovány tónikou.

Příklady bez citace tématu



D D² T⁶ (D⁷) ⇔ S S² VII⁶ VII⁷

Příklad č. 36 Fuga Es dur (J. S. Bach) – t. 7-9



T⁶ II S* II - D⁶

Příklad č. 37 Fuga D dur (D. Šostakovič) – t. 24-27

Zobrazeným úsekem z Bachovy skladby je mezivěta, která začíná ihned po doznění tématu v tenoru v expozici. Mezi sopránem a tenorem můžeme nalézt komplementární rytmus šestnáctinových hodnot (každý melodický článek obsahuje dvě doby), svébytné harmonie se střídají na každé čtvrtkové době. Kromě toho můžeme některé tóny v příkladu chápat jako následné akordické melodické tóny. Tyto tóny mají vliv na plynulost postupující harmonie, melodika zde tedy

ovlivňuje harmonii. Kontrapunkticky se jedná o imitace rozkladů v rámci určité harmonie. Kineticky je proud hudby doplňován vnitřním hlasem, a to augmentovanými rozklady akordů vůči užívaným šestnáctinám.

Oproti Bachovi se v uvažovaném úseku Šostakovičovy fugy harmonické funkce proměňují na každé době (harmonická analýza v Příklad č. 37). Úsek je zakončen postupem vrchních hlasů do tónické charakteristiky na poslední osmině. V důsledku linearitu hlasů (konkrétně průchodného melodického tónu *e-d-Cis*) nastane na druhé době druhého taktu souzvuk tónů *d, d², g²*. Z téže příčiny musíme chápat souzvuk ze druhé doby třetího taktu *d, cis², e²* jako průběžnou harmonii, a to mezi souzvukem druhého stupně na době předcházející a dominantním sextakordem na následující. Ve středním hlasu tón *d²* je vysvětlitelný též jako průchodný.

Příklady s citací tématu

The image shows a musical score for a fugue entry in G major. The score is written for two staves: treble and bass. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The first staff contains the main melody, and the second staff contains the bass line. The analysis below the staff shows the following chords: C: D, VII⁶, T, S⁶, D⁷, D⁷, II⁶, T⁶, II⁵⁺, D₃⁴, T. The analysis also includes a trill (tr) and a forte (f) dynamic marking.

Příklad č. 38 Fuga Es dur (J. S. Bach) – t. 20-21

Příklad č. 39 Fuga D dur (D. Šostakovič) – t. 33-39

Druhý úsek z Bachovy fugy začíná na dominantním septakordu a harmonie se zde proměňují většinou na každé osmině. To může být zapříčiněno tím, že se nacházíme v provedení, a tedy střídání harmonických funkcí je častější. Téma zde probíhá v tenoru a moduluje z c moll do g moll. V celém fragmentu je přítomen komplementární rytmus šestnáctinových hodnot (v tenoru, v altu a v sopráně). Celá plocha je přitom naplněna několika typy rytmických figur: zmiňovanými šestnáctinovými, osminovými, čtvrtovými i čtvrtovými po synkopách, které se pestře střídají.

Úsek ze Šostakovičovy fugy je první citací tématu ve vedlejší tónině (h moll). Harmonie se zde střídají především po čtvrtových hodnotách. Téma zní v sopráně. V závěru se objevuje tón *gis*¹, který nastiňuje modus h dórský. Tenor má většinou dlouhé, zadržované tóny, které zde komplikují pregnantní vyjádření harmonických funkcí. Úsek tedy nelze jednoznačně přiřadit k jedné tónině. Vzhledem k tonalitě tématu můžeme soudit, že se jedná o modus h dórský.

Rozbor harmonické složky těchto úseků nám prozradil, že Bachova skladba poskytuje velmi přehledný pohyb harmonických funkcí, proto zde nedochází ke komplikaci tonality. Melodický postup hlasů v Bachově skladbě tvoří převážně rozklady akordů či sekundové postupy. Pokud Bachova skladba moduluje, modulace je plynulá a úplná. Docházíme k závěru, že v případě Bachovy skladby se jedná o pohyb „čistých“ harmonických funkcí. V Šostakovičově stylu jsou funkce pojaté v rámci konotací hudebního jazyka 20. století. Nacházíme zde funkčně nevyhraněné průběžné harmonie i neklasicky časté použití obrátů hlavních funkcí. Toto může vyplývat z lineárního skladatelského myšlení.

4.2. Další analytické postřehy – téma Šostakovičovy fugy D dur a Bachovy fugy Es dur z hlediska kinetiky a rozčlenění na fráze



Příklad č. 40 Fuga D dur (D. Šostakovič) – téma

Uvedené Šostakovičovo téma můžeme cítit jako třídobou a čtyřdobou melodickou frází, tedy jako třídobý a čtyřdobý takt²⁰. Pro tuto interpretaci vycházíme z předpokladu, že opětovné uvedení hlavy tématu ve čtvrtém taktu navodí pocit návratu, který tvoří hranici mezi melodickými články.



Příklad č. 41 Fuga Es dur (J. S. Bach) – téma

Uvedené Bachovo téma²¹ zabírá délku šesti čtvrtých dob. Můžeme je také chápat jako dvě fráze, přičemž první zabírá délku tří dob a druhá dvou a půl. Mezi frázemi nalezneme pauzu o délce půl doby, která tyto fráze od sebe odděluje.

K ilustraci sledovaného tématu Bachovy fugy přinášíme několik interpretačních postřehů. V úseku prvních dvou počítacích dob se nachází šestnáctinové hodnoty, na třetí době se nachází úsek vyplněný osminovými hodnotami. Kinetická struktura

²⁰ Ovšem notový zápis tuto informaci nepřináší, a to z několika důvodů. Základní počítací dobou v taktovém údaji je čtvrtá hodnota. Tempo skladby je však tak rychlé, že může vzniknout možnost shrnout celý takt do jediné počítací doby a vytvořit tak nadřazenou metrickou úroveň, jak je popsáno výše.

²¹ Bachova témata jsou „výstižná“, úsporná.

druhé fráze je podobná. Interpret by měl vybudovat ve druhé frázi tématu větší napětí než v první frázi. Tomuto pojetí odpovídá také fakt, že druhá fráze je situována do vyšší polohy.

4.3. Charakteristika vybraných aspektů hudebního jazyka J. S. Bacha

Protože Bachova hudební řeč patří do tzv. klasické harmonie, omezíme se spíše na charakteristiku některých prvků Bachovy řeči a detailněji popíšeme jazyk Dmitrije Šostakoviče ve vybraných fugách.

V Bachových fugách Cis dur a Es dur je dohledatelný harmonický plán i latentní harmonie. Jeho fugy mají jasný tonální plán:

- A) expozice probíhá v hlavní a dominantní (popř. paralelní) tónině,
- B) provedení v hlavní a dominantní tónině (což lze považovat za výjimku), dále v blízkých tóninách,
- C) závěr pak opět v hlavní (případně i subdominantní tónině).

Tónika je přitom vždy vyjádřena všemi tóny. Přítomnost neakordických melodických tónů nemá vliv na srozumitelný harmonický průběh skladby.

4.4. Realizace tóniny a modu u D. Šostakoviče

Šostakovičova polyfonie je průnikem tonality a modality. Tonálnost fug byla charakterizována výše, modálnost podporuje lokální výskyt modů (např. fuga C dur s citacemi tématu ve všech autentických modech, modus h dórský ve fuze D dur – viz dále Příklad č. 39). Jedná se o pojetí v duchu studie Vladimíra Tichého *Modalita*²². Jedná se o mísení tonality a modality. Šostakovič posluchače překvapuje jinou realizací harmonických funkcí.

V následujících řádcích budeme vycházet ze tří principů upevnění tóniny, jak je uvádí Karel Janeček v *Základech moderní harmonie*²³.

²² Vladimír Tichý: *Modalita (systematika)*. In: *Živá hudba*, 1983 s. 117-191.

²³ Karel Janeček: *Základy moderní harmonie*. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd, 1965. Citace pochází ze s. 203-204.

1. Princip citlivého tónu: „Harmonická věta tíhne nejpřirozeněji do takového souzvuku závěrečného, do jaké nepřežívají nedokonale zrušené nebo vůbec nezrušené imaginární tóny harmonické, anebo popřípadě též takové imaginární tóny tonální, jež jsou v tritonovém poměru k reálním tónům závěrečné tóniky.“ (...)
2. Princip čisté tóniky: „Na melodickém postupu v intervalu 1 je založen princip citlivého tónu. Citlivým tónem v obecném smyslu rozumíme tón, který je o interval 1 vzdálen od některé součásti cílového souzvuku, tóniky.“ (...)
3. Princip funkční: „Z principů čisté tóniky a z principu citlivého tónu vzniká sloučením obou princip funkční.“ (...)

Ve skladbě Dmitrije Šostakoviče můžeme vystopovat snahu udržet tóninu, avšak bez záměru ji výrazně upevňovat pomocí výše uvedených principů, což můžeme charakterizovat pojmem relativizace tóniny. Kromě toho zde také existují vztahy, které patří spíše do oblasti harmonie 20. století a jsou formulovatelné na bázi analýzy souhry reálných a imaginárních tónů. Tyto vztahy skladatel využívá jako prostředky, kterými se snaží tónině vzdálit. Uváděné příklady nabízejí úseky, ve kterých jednotlivé hlasy narušují tóninu (viz např. Příklad č. 39). Jedná se o vztahy jiných než hlavních funkcí s tónikou. Pro názornost použijeme úseky z fugy a moll (viz dále).

Mnoho míst ve skladbě také naznačuje rychlé ukotvení tóniny. Jedná se o situaci (a ve fuze a moll takových míst je řada), kdy se po vzdálenější netónické funkci objeví spoj D-T, případně i pouhá T (jako reprezentant hlavní, popř. lokální tóniny). Pokud tóninu reprezentuje pouhá „tónika“, může scházet souhra funkcí pro její ukotvení. Z toho důvodu chybí uvedený princip funkční.

Jako příklad uvádíme takty 21-27 (viz Příklad č. 42). Podle průběhu tématu ve spodním hlasu můžeme vyvodit závěr, že alespoň podle tohoto hlasu téma na začátku taktu 25 končí in C (jednoznačnost tohoto tvrzení narušuje stálá protivěta č. 1 ve vrchním hlasu).

Další rozbor může být dvojího druhu:

- A) Z horizontálního hlediska: V taktech 25-26 je vidět ve vrchním hlasu stupnicový běh v B dur, na který v polovině taktu 26 navazuje rozklad

akordu G dur s finálním tónem g^2 . Tento tón je zároveň primou tóniny, ve které probíhá následující citace tématu (od taktu 27).

- B) Z vertikálního hlediska: Tento úsek je ale také možné chápat v duchu Tichého schématu harmonických funkcí, popsaném ve jmenované studii. Funkce je možné chápat jako kombinace autentických a plagálních funkcí v systému tonality 20. století (harmonická analýza v taktech 25-27). Uvedený příklad chápeme v taktech 21-26 in C, v taktu 27 dochází k diatonické modulaci do tónového prostoru in G.

V taktech 25-27 se také uplatňuje polyvrstevnatost, kdy horní vrstva probíhá v lydické E_s , a spodní vrstva zdůrazňuje důležité tóny v E_s , tedy první, čtvrtý a sedmý stupeň. Výslednice celého dění pak směřuje k centru E_s .

t. 21 **Provedení** **Stálá protivěta č. 1**
C dur
Tenor/alt

t. 25 **Zpracování stálé protivěty č. 1** **Alt**
Es autentický, As plagální, G autentický, T

t. 28 **Stálá protivěta č. 1** **Spojka**

Příklad č. 42 Fuga a moll (D. Šostakovič) – t. 21-31

Přítomnost stálé protivěty č. 1 dále naznačuje, že fuga obsahuje téměř dvě témata. Tato fuga je doslova „protkána“ kvartrovým motivem, který přispívá k celkovému paradigmatu této skladby.



Příklad č. 43 Fuga D dur (D. Šostakovič) – t. 21-23

V taktech 22–23 vidíme klamné rozvedení dominanty přes subdominantu do akordu šestého stupně (h moll). Tonalita je zde realizována na základě tónů primy *d* a dominanty *a* v kvintovém poměru. Kromě toho zachycuje čistý neúplný dominantní septakord bez citlivého tónu *cis* na druhé době druhého taktu.

Na věc se však dá pohlížet i více lineárním způsobem. Od taktu 21 spěje melodická fráze sopránů do akordu h moll (druhá doba taktu 23), který zde plní funkci lokální tóniky. Lze ovšem diskutovat, zda zde hudba spěje do tónického kvintakordu (lokální tóniky) na základě postupu vrchního hlasu (*fis*²-*h*) nebo spodního, který navíc cituje téma (postup *a-d*). Máme zde tedy postup dvou kvint, přičemž výslednice každé z nich si "uzurpuje právo" být "tónikou". Můžeme ale uplatnit myšlení komplexní a chápat tyto tóny jako souzvuky (*a-fis*² do *d-h*), což splňuje spíše podmínku tóniny h moll.

4.5. Další komplikace tóniny D. Šostakoviče

Prodlevy komplikují v Šostakovičově skladbě pregnanční vyjádření tóniky. Uvedeme opět situaci v taktech 33-39 (Příklad č. 44). V t. 33 můžeme vidět, že tenor narušuje pocit tóniny tónem *e*¹. Tento předržovaný tón zní do dvojzvuku *d, fis*, který latentně působí jako tónický akord.



Příklad č. 44 Fuga D dur – t. 33-39

Na obecné úrovni je skladatelskou tonální strategií vyvolání očekávání a potřeby úplného tónického kvintakordu. Bach tento požadavek naplňuje. Šostakovič záměrně posluchačům nepředkládá čistý kvintakord – ten se objeví až v samotném závěru. Jedná se tedy o dílčí prvky, které zde přispívají ke komplikaci jednoznačné tóniky. Pojetí tonality je u obou skladatelů tedy jiné. Ve srovnání s Bachem Šostakovič preferuje jiné tvary než tónický kvintakord (sextakordy, kvartsextakordy, neúplné tvary). U Šostakoviče vidíme, že tonality lze docílit různými prostředky.

V t. 39–45 (Příklad č. 45) můžeme hovořit o modu h dórské. Nejedná se tedy o tóninu, nýbrž modus. Přítomnost modu namísto tóniny podporuje několik faktů:

- 1) převažuje zde tón *h*,
- 2) je zde patrný častý výskyt tónu *gis*¹, který je v této tónině dórskou sextou,
- 3) nedochází zde k tonálnímu utvrzení podle uvedených tří principů.



Příklad č. 45 Fuga D dur – t. 39-45

Takty 65–70 (Příklad č. 46) představují modulační sekvenci s využitím staccatového motivu z tématu fugy. Tónina je zde oddalována.



Příklad č. 46 Fuga D dur – t. 65-70

V průběhu celé fugy je tato strategie dodržena, jednoznačně definovaná tónika je vyjádřena na konci (viz Příklad č. 47). Ve třetím taktu vidíme spodní hlasy ustálené na tónech *D, a* (tónika a kvinta tóniny), tón *fis*¹ (tercie) se ukáže na druhé době třetího taktu. Navíc toto místo velmi připomíná některé závěry Bachových fug, a to postupným zastavováním pohybu v jednotlivých hlasech (prodlevami), a také závěrečným střídavým melodickým tónem *fis-e-fis* (střídavý tón je označen v kroužku).



Příklad č. 47 Fuga D dur – t. 145-148

5. Závěr

V této práci jsem se věnoval vybraným fugám J. S. Bacha a D. Šostakoviče. V první kapitole jsem charakterizoval fugu jako formový typ. V následujících dvou kapitolách jsem se zabýval rozbořením konkrétních skladeb. Na základě dalšího zkoumání jsem se pokusil komparovat oba skladatelské přístupy k této formě. Charakterizoval jsem některé novátorské prvky hudebního jazyka Dmitrije Šostakoviče. Došel jsem k závěru, že společným rysem Bachova a Šostakovičova hudebního jazyka v popsáných skladbách je fuga jako formový typ, námět pro naplnění vlastním „obsahem“, tedy hudebním jazykem. Konkrétní jevy týkající se Šostakovičovy realizace tonality byly popsány v příslušné kapitole.

Nepřínosnějším aspektem této práce pro mě byla snaha o co nejpřesnější formulaci myšlenek o fuze.

Předložená bakalářská práce nabízí další rozšíření, které se týká nejenom kvantitativního pojetí analýz, ale postižení i historických souvislostí, za kterých oba autoři fugy psali, notabene i fází jejich tvůrčího života, které zcela jistě ovlivňovaly jejich hudební jazyk.

Seznam pramenů a literatury

Johann Sebastian Bach. *Dobře temperovaný klavír*. Dostupné z: [file:///C:/Users/Pan%20Jarzyna/Documents/PRAHA/Bakal%C3%A1%C5%99ka/TK%201%20\(1.%20czesc\).pdf](file:///C:/Users/Pan%20Jarzyna/Documents/PRAHA/Bakal%C3%A1%C5%99ka/TK%201%20(1.%20czesc).pdf).

Alena Hučková. 24 prelúdií a fúg op. 87 Dmitrija Šostakoviča. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, Hudební fakulta, Katedra klávesových nástrojů, 2014. Dostupné z: https://is.jamu.cz/th/15614/hf_m/Diplomova_prace.pdf (cit. 31.1.2018).

Zdeněk Hůla. *Nauka o kontrapunktu*. Praha: Editio Supraphon, 1985.

Karel Janeček. *Základy moderní harmonie*. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd, 1965.

Karel Janeček: *Tektonika. Nauka o stavbě skladeb*. Praha – Bratislava: Supraphon, 1968.

Jan Kapr. *Konstanty. Nástin metody osobního výběru zvláštních znaků skladby*. Praha, Bratislava: Panton, 1967.

Jihon Park. *Historical and analytical overviews on Dmitri Shostakovich's Twenty Four Preludes and Fugues*. Boca Raton: Florida Atlantic University, 2012. Dostupné z: <https://search.proquest.com/openview/384e8822b7130bf8119826dffa20083e/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750&diss=y> (cit. 31.1.2018).

Denis Plutalov: *Dmitry Shostakovich's Twenty-Four Preludes and Fugues op. 87: An Analysis and Critical Evaluation of the Printed Edition Based on the Composer's Recorded Performance*. Lincoln: University of Nebraska, 2010. Dostupné z: <https://search.proquest.com/docview/231277585> (cit. 31.1.2018).

Jaroslav Smolka. *Fuga v české hudbě*. Praha: Panton, 1987.

Dmitrij Šostakovič. 24 preludií a fug op. 87. Edition Peters, 11736. Dostupné z: <file:///C:/Users/Pan%20Jarzyna/Documents/PRAHA/Bakal%C3%A1%C5%99ka/%C5%A0OSTAK%20OP.%2087/a%20moll.pdf>.

Vladimír Tichý. *Harmonicky myslet a slyšet*. 2. vydání. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2011.

Vladimír Tichý: *Úvod do studia hudební kinetiky*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2002.

Vladimír Tichý: Tonalita/Atonalita? Pokud o reflexi fenoménu tonality a atonality z pohledu konce 20. a začátku 21. století. In: Vladimír Tichý,

Jaromír Havlík, Tomáš Krejča, Petr Zvěřina: *(A)tonalita*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2015.

Vladimír Tichý: Modalita (systematika). In: *Živá hudba*. Praha: Akademie múzických umění, 1983, s. 117-191.